

Die Shanghaier literarische Szene in den zwanziger und dreißiger Jahren

Ylva Monschein und Roderich Ptak

Die Vorboten der modernen chinesischen Literatur

Als im Frühjahr 1912 in China die Republik ausgerufen und damit der Herrschaft der Mandschus ein Ende gesetzt wurde, war die Zeit längst reif für eine zweite grundlegende Wandlung, für die sogenannte „Literarische Revolution“ („Wenxue geming“). Seit gut zwei Jahrtausenden nämlich dominierte die klassische Schriftsprache, „guwen“ genannt, fast die gesamte chinesische Literatur, den offiziellen Amtsverkehr, den Schriftwechsel schlechthin. Diese Form des Ausdrucks hob sich von der gesprochenen Sprache so stark ab, daß sie bereits beim lauten Vorlesen nicht mehr verstanden werden konnte. Da die „guwen“-Literatur im Verlauf der Zeit durch historische Anspielungen, Zitate und andere Stilmittel zusätzlich verkompliziert worden war, ließ sie sich nur noch in langjährigen, mühsamen Studien von der gebildeten Oberschicht meistern. Dem einfachen Volk aber blieb das klassische Schriftgut weitgehendst verschlossen.

Und dennoch gab es in China eine zweite Strömung des literarischen Ausdrucks, die von den Vertretern des „guwen“ allerdings meist als zweitrangig abqualifiziert oder gar vollends geleugnet wurde: die sogenannte „Baihua“-Literatur. Zu ihr zählten vor allem Theaterstücke und Romane, die ein breites Publikum ansprachen und zum Teil auf mündliche Erzähltraditionen zurückblickten. Auf diesem Schriftgut, das erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich seine gebührende Einschätzung unter den Gelehrten fand, konnte später die moderne Literatur Chinas mit aufbauen.

Während gegen Ende der letzten Dynastie immer mehr „Baihua“-Werke entstanden – darunter einige von durchaus gehobenem Niveau, aber auch viele, die lediglich der Unterhaltung dienten und oftmals nur Trivialliteratur darstellten –, begannen sich die „guwen“-Gelehrten mit etwas ganz Neuem zu befassen: mit der ausländischen Literatur. China stand damals unter ständigem außenpolitischen Druck. Es sah sich einer überlegenen westlichen Technologie ausgeliefert, die es zu meistern galt, wollte „das Reich der Mitte“ seinen Platz unter den freien Völkern behaupten. Das Kennenlernen des Westens war freilich wesentlich mit dem Studium der westlichen Sprachen und des westlichen Schriftgutes verbunden, so daß sich einige der alten Gelehrten daran machten, wichtige europäische und amerikanische Werke ins klassische Chinesisch zu übersetzen. So wurden z. B.

Huxley, Spencer, Adam Smith, Stuart Mill und Montesquieu, aber auch Walter Scott, Defoe, Dumas, Tolstoj und Dickens übertragen, um nur einige Namen zu nennen.

Eine weitere Entwicklung sollte für die moderne Literatur bedeutsam werden: Die Ausländer hatten in den Vertragshäfen vor der chinesischen Küste damit begonnen, Zeitungshäuser einzurichten. Die Chinesen übernahmen die Gepflogenheit des Zeitungslesens sehr schnell, und in Kürze entwickelte sich in den wichtigsten chinesischen Städten ein eigener Journalismus. Es entstanden sogar spezielle Literaturmagazine, außerdem pflegte man häufig kleinere literarische Beiträge in den Tagesblättern abzdrukken.

Shanghai bildete in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Durch seinen Hafen, durch die vielen Ausländer und die Konzessionsgebiete war es als Begegnungsstätte zwischen Ost und West geradezu prädestiniert. Der Journalismus und das Übersetzungswesen vermochten sich hier sehr schnell zu verbreiten. Aber auch die „Baihua“-Literatur fand angesichts des wachsenden städtischen Publikums – eines bourgeoisen Publikums, das Unterhaltung brauchte – reißenden Absatz.

Nach Lu Xun (1881–1936) begann die Shanghaier Literatur mit der von Chen Diexian gegründeten Zeitschrift „Shenbao“, die zusammen mit „Neue Nachrichten“ („Xinwen bao“) zu den größten Blättern der Stadt aufstieg. Lu Xun faßte auch einige der wesentlichen Entwicklungskriterien für Shanghais literarischen Aufstieg zusammen:

Man konnte die Intellektuellen jener Tage in zwei Kategorien einteilen, in die orthodoxen und die talentierten Gelehrten. Erstere beschränkten ihre Lektüre auf die „Vier Bücher und fünf Klassiker“ („Sishu wujing“) des Konfuzianismus, schrieben „Achtfüßige Essays“ („Bagu wen“) im alten Stil und verhielten sich äußerst korrekt. Die talentierten Gelehrten lasen dagegen Romane wie „Der Traum der roten Kammer“ („Honglou meng“) und schrieben Gedichte in verschiedenen klassischen Versmaßen. . . . Später, als es ausländische Konzessionen in Shanghai gab – bisweilen nannte man sie „westliche Niederlassungen“ oder gar „barbarische Niederlassungen“ –, begannen die talentierten Gelehrten hierhin zu strömen, denn solche Männer waren weltoffen genug, um überallhin zu gehen. . . . Sie waren zugleich zarte, gefühlvolle Seelen, die schon bei einem Hahnenschrei aufschreckten und bei Mondlicht außer Fassung gerieten. Einmal nach Shanghai gekommen, mußten sie unweigerlich den Freudenmädchen begegnen, und wenn sie huren gingen, konnten sie sich mit zehn oder zwanzig von ihnen umgeben, mit so vielen wie im „Traum der roten Kammer“, bis sie sich vorkamen wie der junge Held im Roman selbst. . . . Aber diese Männer halfen der „Shenbao“, bestimmte Artikel und Essays über die Ming- und Qing-Zeit zu publizieren und bildeten zudem literarische Zirkel.

Die Literatur, die auf solche Weise entstand, gleich ob gefühlvolle Gedichte oder „Baihua“-Romane, Aufsätze oder Beschreibungen, überschwemmte noch in den zwanziger Jahren den Shanghaier Markt. Wegen ihrer thematischen Vorliebe für Liebes- und Ehegeschichten erhielt diese Strömung den Namen „Mandarinennen- und Schmetterlingsschule“ („Yuanyang hudie pai“), eine Bezeichnung, die später auf Trivial- und Unterhaltungsliteratur aller Art ausgeweitet wurde. Allein zwischen 1900 und 1910 erschienen mehr als hundert Zeitschriften, die entspre-

chenden Unterhaltungszwecken dienten. Die bekannteste davon war vermutlich das seit 1914 in Shanghai herauskommende Wochenendmagazin „Samstag“ („Libailiu“) mit dem reißerischen Werbetext „Lieber auf die Konkubine verzichten, als auf die ‚Libailiu‘-Geschichten“.

Beim Shanghaier Publikum genossen Liebesgeschichten nach dem Vorbild vom „Taum der roten Kammer“ die größte Popularität. An zweiter Stelle standen Heldenerzählungen im Stile der „Räuber vom Liangshan-Moor“ („Shuihu zhuan“), an dritter Stelle Sensationsgeschichten und Detektivromane in der „Gongan“ – Tradition, für die jeweils ein vorbildlicher Richter, der selbst Verbrechen aufklärte, typisch war. Freilich bildete Unterhaltungsliteratur dieser Art für Schriftsteller mit tiefergehenden sozialen und politischen Anliegen eine ernste Konkurrenz, da sie nicht nur potentielle Leser band, sondern auch Gewinn versprach. Hierzu trugen vor allem die hohen Verkaufspreise für Magazine und Bücher bei (10–40 bzw. 30–80 Yuan), außerdem steigende Verdienstspannen, besonders in den zwanziger Jahren, und wohlwollende Autorenhonorare, die im Lauf der Zeit auf bis zu sechs Yuan pro tausend Schriftzeichen kletterten. Infolgedessen wurden viele Autoren zu kommerziellen Vielschreibern. Allein zwischen 1912 und 1949 erschienen, einschließlich Übersetzungen, wenigstens 5000 Romane, die der „Schmetterlingsliteratur“ zuzuordnen sind. Erst in den frühen dreißiger Jahren vermochten sich unter den städtischen Lesern anspruchsvollere, meist linke Autoren durchzusetzen, die allerdings nicht selten auf gewisse Charakteristika der Trivialliteratur zurückgriffen, so z. B. Ba Jin (1904–) in seinem berühmten Roman „Die Familie“ („Jia“), der immer wieder mit dem „Traum der roten Kammer“ verglichen wurde und noch heute besonders unter den Auslandschinesen in Südostasien ein Bestseller ist. Aber auch die sich zuspitzende politische Situation, das Vordringen der japanischen Truppen, hat die Nachfrage nach einer engagierten Literatur wesentlich verstärkt, wie wir noch sehen werden.

Die Zeitschrift „Neue Jugend“ und die „4. Mai-Bewegung“

Die zahlreichen Übersetzungen ausländischer Werke hinterließen noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei der „Baihua“-Literatur erste Spuren: Einige der umgangssprachlichen Romane nahmen einen sozialkritischen Unterton an. Das gesellschaftliche Gefüge, von einem entarteten Konfuzianismus geprägt und von Korruption geplagt, wurde mehrfach angeprangert, manchmal offen und direkt, häufig aber auch auf ironisch-satirische Art. Doch erst allmählich begann sich diese kritische Haltung unter den Gelehrten zu verbreiten, und erst allmählich begann man sich mit ausländischer Literaturtheorie zu befassen. Diese Beschäftigung, die bald eng mit der Idee einer neuen chinesischen Literatur verwoben wurde, schlug sich vor allem in einigen sensationellen Arbeiten nieder, welche in der Zeitschrift „Neue Jugend“ („Xin qingnian“, Untertitel „La Jeunesse“) erschienen. Die „Neue Jugend“ war das wichtigste neuartige Literaturblatt. Es wurde 1915 von Chen Duxiu (1879–1942) in Shanghai ins Leben gerufen, einem

Abb. 1. Miss Butterfly, Chinas bekannteste Filmschauspielerin in den 20er Jahren (aus: A.C. Scott, *Literature and the Arts in Twentieth Century China*. 1963)



Politiker und Gelehrten aus Anhui, der später zu den Gründungsmitgliedern der KP Chinas gehörte, jener Partei, die sich bekanntlich 1921 in Shanghai konstituierte. Die „Neue Jugend“ folgte ihm 1917 mit seiner Berufung zum Dekan der Philosophischen Fakultät an die Universität Peking nach. Im gleichen Jahr veröffentlichte der Literaturkritiker Hu Shi (1891–1962), der bereits einmal mit 14 zum Studium nach Shanghai gekommen war und an der Columbia-Universität bei John Dewey promoviert hatte, sein berühmtes Manifest in acht Punkten in der „Neuen Jugend“. Es sollte zum Beginn der eigentlichen „Literarischen Revolution“ werden.

Nach seiner Rückkehr aus Amerika hatte Hu Shi bei einem Rundgang durch die Shanghaier Buchläden feststellen müssen, daß „China in den letzten sieben Jahren nicht einmal zwei oder drei Bücher hervorgebracht habe, die des Lesens wert gewesen wären.“ Nun forderte er konsequenterweise den Verzicht auf hohle Phrasen, spitzfindige Anspielungen und Klassikerzitate und verlangte statt dessen einen zeitgemäßen, der Umgangssprache angepaßten Schreibstil. Dahinter stand natürlich die Parole „Nieder mit dem Konfuzius-Laden“, was einer Absage an den

verkrusteten Feudalstaat gleichkam. Ein entsprechender Aufruf Chen Duxius machte Hu Shis Anliegen schließlich zum Politikum, womit das Ziel der angestrebten literarischen Umänderung – die Befreiung von alten, überkommenen Formen – endgültig mit dem Ziel der gesellschaftlichen Erneuerung vereint worden war.

Politisch fanden diese Ideen nach der Versailler Friedenskonferenz im Jahre 1919 ihren Durchbruch, als sich China trotz seiner Zugehörigkeit zu den Siegermächten in einem kalbkolonialen Status belassen und die damalige Kolonialmacht Deutschland lediglich durch Japan ersetzt sah (Japan übernahm Qingdao). Spontane Protestkundgebungen der Studenten in der Hauptstadt Peking am 4. Mai 1919 führten bald überall zu Demonstrationen und solidarischen Reaktionen, die auch Shanghai ergriffen. Dort hatte die nationale Studentenvereinigung der Republik ihr Hauptquartier, das nun zur erfolgreichsten einer Reihe neu entstehender Organisationen wurde.

In der Welle nationaler Erhebung kam Shanghai überhaupt eine Schlüsselfunktion zu. Die „Baihua“-Bewegung, längst zum Symbol kultureller Erneuerung und nationaler Selbständigkeit geworden, erfaßte Tausende von Intellektuellen, und als am 5. Juni der Generalstreik ausgerufen wurde, fand sie sogar die Unterstützung breiter Bevölkerungskreise.

Bald brachten die Erneuerungsbestrebungen erste konkrete Ergebnisse: 1920 führte man die Umgangssprache an den Grundschulen ein; 1921 wurde sie zur „Staatssprache („guoyu“) erhoben; allein in Shanghai entstanden 16 freie Schulen für mittellose Kinder; die Erfindung einer einfachen Lautschrift, die zur Festlegung der Aussprache einzelner Zeichen diente, sollte es selbst den Bauern ermöglichen, Lesen und Schreiben zu lernen; und die Einführung einer Interpunktion nach westlichem Vorbild trug wesentlich zu einer besser verständlichen Ausdrucksweise bei. So setzten sich die neuen Ideen schließlich durch, trotz zahlreicher Gegner aus dem alten Gelehrtenlager, die sich gegen die „Sprache der Rikschakulis“, wie sie das „Baihua“ nannten, vergeblich zur Wehr setzten, stellten sie doch die Sinnlosigkeit ihrer Bemühungen selbst unter Beweis: Ihre Pamphlete in kunstvollen klassischen Wendungen wurden nur von ihnen selbst verstanden.

Die neuen politischen, sozialen und philosophischen Ideen kamen jetzt zum vollen Durchbruch und fanden schnell Gehör. Gezielte Kritik an alten Traditionen, an innerer und äußerer Unterdrückung, selbst Fragen der Frauenemanzipation waren kein Tabu mehr. Im Mai 1918 veröffentlichte die „Neue Jugend“ die erste wichtige moderne chinesische Erzählung in Umgangssprache, Lu Xuns „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ („Kuangren riji“), die an ein gleichnamiges Werk von Gogol anknüpfte und den Konfuzianismus metaphorisch als Kannibalismus entlarvte. In ihrem Schlußwort schien sie gar die Bestimmung der „Neuen Jugend“ zu erklären: „Aber rettet, rettet die Kinder!“

Lu Xuns Meisterleistung lag nicht nur darin, die ersten, sondern vermutlich auch die bedeutendsten Prosawerke der modernen chinesischen Literatur geschaffen zu



haben, die längst ihre verdiente Anerkennung als Weltliteratur erhielten. Immer wieder führte Lu Xun die Unbarmherzigkeit des alten Gesellschaftssystems vor Augen, in dem Menschen wie Kong Yiji in der gleichnamigen Erzählung (1919) unter den mitleidlosen Augen der Umwelt ihrem unausweichlichem Verderben entgegengehen. Einen Höhepunkt bildete Lu Xuns berühmte Satire auf die Rückständigkeit des Landes und den Defätismus seiner Landsleute, „Die wahre Geschichte des Ah Q“ („A Q zhengzhuan“), die 1982 in seiner Heimatstadt Shaoxing verfilmt wurde und selbst bei den Festspielen in Cannes erfolgreich abschnitt. Die rätselhaft anmutende Verwendung des lateinischen Buchstabens „Q“ eröffnete Lu Xun die Möglichkeit, den Gegnern der „Literarischen Revolution“ einige ironische Seitenhiebe zu versetzen. Im Prolog des „Ah Q“ heißt es z. B.:

Ich stellte diese Frage (was das „Q“ bedeute) Herrn Zhaos Sohn, einem erfolgreichen Kandidaten bei den staatlichen Bezirksexamina, aber selbst ein so gelehriger Mann wie er war ratlos. Doch konnte dieser Name seiner Meinung nach darauf zurückzuführen sein, daß Chen Duxiu die Zeitschrift „Neue Jugend“ herausgebracht hatte und darin für den Gebrauch des westlichen Alphabets eintrat, wodurch die nationale Kultur natürlich vor die Hunde gehen müßte . . .

Lu Xun, dessen Wirken hauptsächlich in die zwanziger und dreißiger Jahre fiel, dozierte zunächst in Peking, Kanton und Amoy, bevor er 1927, nach Chiang Kai-sheks Aktionen gegen die Kommunisten, in Shanghai eintraf. Er blieb dort bis zu



Abb. 3. Ah Q, Lu Xuns bekannteste Figur
(aus: Scott, Literature and the Arts. 1963)

seinem Tode (1936) und stand bis zuletzt als viel umstrittene und bewunderte Autorität im Zentrum des literarischen Geschehens, wobei er sich vor allem als Anlaufstelle für die jüngeren Schriftsteller bewährte.

Die neue Literatur blüht auf

Shanghai war zu Beginn der zwanziger Jahre zu einer wirtschaftlichen und kulturellen Metropole geworden und hatte dem benachbarten Suzhou, mit dem es durch den Wusong-Kanal verbunden war, den Rang der zweiten Hauptstadt abgelaufen. Bereits während der Taiping-Wirren (1850–64) war ein großer Teil der Bevölkerung von dort in das sichere Shanghai geflüchtet, dessen englische und französische Konzessionsgebiete einen gewissen Schutz boten. Die junge aufstrebende Industrie wurde nicht nur durch die rasche Übernahme westlicher Innovationen gefördert, sondern auch durch reichlich einströmendes Kapital gestärkt. Dieser finanzielle Wohlstand begünstigte den stets auch vom Mäzenatentum abhängigen Kulturbetrieb oder, wie Lu Xun es formulierte: „Pekinger Literaten sind die Protégés von Beamten, Shanghaier die von Geschäftsleuten“. Neue Ideen fielen daher in Shanghai auf besonders fruchtbaren Boden, denn der Geschäftswelt lag daran, aus ihnen materielle Gewinne zu ziehen. So erlebte z. B. das Zeitschriftenwesen seit Mai 1919 einen regelrechten Boom. Hu Shi stellte 1922



Abb. 4. Lu Xun 1931 mit jungen Holzschneidern in Shanghai (aus: Lu Xun Zeitgenosse. 1980)

fest, daß bereits 1919 mindestens 400 umgangssprachliche Periodika herauskamen. Nach einer späteren Schätzung wurden zwischen 1919 und 1927 rund 650 Periodika veröffentlicht, die Regierungspublikationen, Zeitungsbeilagen und viele andere offizielle Blätter gar nicht mitgerechnet.

Shanghai stand an der Spitze des Buch- und Zeitungsmarktes. Der größte Verlag Chinas, die Commercial Press (Shangwu yinshuguan) im Stadtteil Zhabei, steigerte die Produktion von 552 Titeln im Jahre 1915 auf 1284 im Jahre 1920. Auch die Verdoppelung des Papierimports von 1918 bis 1921 ist ein Indiz für das sprunghafte Wachstum des Buchwesens. Die großen Verlagshäuser wurden dabei bis Kriegsausbruch (1937) im Stile moderner anglo-amerikanischer Unternehmen geführt und erreichten Auflagenmaxima von 150 000 bis 200 000 Exemplaren pro Tag. Noch kurz vor 1937 erzielten die Shanghaier Zeitungen eine tägliche Gesamtproduktion von etwa 870 000 Exemplaren gegenüber Hong Kong mit 510 000, Tianjin mit 400 000, Kanton mit 320 000 und Peking mit 225 000 Exemplaren.

Diese Schwemme hatte außer materiellen auch andere Gründe: Shanghai war eine Durchgangsstation für alle, die aus dem Ausland zurückkehrten. Insbesondere Studenten brachten eine Fülle neuer Eindrücke und neues literarisches Gedan-

kengut aus westlichen Ländern mit. Doch während der Westen seit langem eine kontinuierliche Entwicklung des Schrifttums erlebte, mit den zeitlich einander mehr oder weniger ablösenden Literaturepochen Aufklärung, Klassik, Romantik, Naturalismus, Realismus, Symbolismus etc., sahen sich die jungen, eben erst zu einer neuen Form des schriftlichen Ausdrucks gelangten chinesischen Autoren gleichsam über Nacht einer verwirrenden Vielfalt fremdartiger künstlerischer Vorbilder ausgesetzt. So versuchten romantisch, realistisch oder symbolistisch orientierte Schriftsteller unabhängig voneinander eine eigenständige moderne Literatur zu schaffen. Japan kam dabei eine besondere Vermittlerrolle zu, denn seine zahlreichen Übersetzungen westlicher Werke ermöglichten oftmals einen raschen Zugang zu aktuellen ausländischen Autoren. Auf dieser Grundlage entstand z. B. auch Guo Moruos (1892–1978) berühmte Übersetzung des „Faust“.

Entsprechend ihrer Werthaltungen formierten sich die Schriftsteller der neuen Generation in Vereinigungen mit eigenen Presseorganen, deren wichtigste eine anglo-amerikanisch und eine japanisch ausgerichtete Gesellschaft waren. Als Modell hierfür fungierte die 1900 in Shanghai gegründete „Südliche Gesellschaft“ („Nan she“), die einmal im Jahr in Suzhou tagte, eingedenk der Herkunft vieler ihrer Mitglieder. Ursprünglich eher politisch orientiert, beschränkte sie sich später allerdings auf reine Unterhaltungsliteratur.

Im Gefolge der „4. Mai-Bewegung“ wurde die „Gesellschaft zum Studium der Literatur“ („Wenxue yanjiu hui“) 1920/21 in Peking gegründet. Ihre Mitglieder stammten jedoch zum Teil aus Shanghai, und ihr Presseorgan war die seit 1909 in Shanghai erscheinende Monatszeitschrift „Die Kurzgeschichte“ („Xiaoshuo yuebao“), in der auch einige Konservative publiziert hatten. Die Redaktion oblag ab 1921 Mao Dun (1896–). Zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft gehörten außer ihm auch die später populär gewordenen Schriftstellerinnen Xie Bingxin (1900–) und Huang Luyin (ca. 1899–1934) sowie Ye Shengtao (1892–), der eigens nach Shanghai gefahren war, um dort die kulturelle Bewegung mitzugestalten.

Ye Shengtao gehörte überhaupt zu den Pionieren der neuen Literatur. Er lehrte an verschiedenen Hochschulen, gab unter anderem das „Frauenmagazin“ („Funü zazhi“) heraus und arbeitete zudem für „Die Kurzgeschichte“. Bekannt wurde er vor allem durch seinen Roman „Ni Huanzhi“, in dessen Mittelpunkt ein gleichnamiger Schulmeister steht. Das Schulumilieu und Fragen der Erziehung bilden im übrigen den Hintergrund vieler seiner Werke, zu denen auch Essays und Kindergeschichten gehören, die ihm den Ruf des „Pädagogen“ unter den Gelehrten eintrugen.

Die „Gesellschaft zum Studium der Literatur“, die ihr Statut Zheng Zhenduo (1898–1958) verdankte, hatte sich drei Hauptaufgaben gestellt: das Studium und die Verbreitung von Weltliteratur, eine gründliche Neubeurteilung des klassischen chinesischen Schriftgutes und die Schaffung anspruchsvoller umgangssprachlicher Literatur. Mit Hilfe der Commercial Press wurde denn auch bald nach Gründung der Gesellschaft eine eigene Schriftenreihe begonnen, welche bereits nach kurzer



Zeit 16 Titel verzeichnen konnte. Die vorgelegten Arbeiten umfaßten Übersetzungen ausländischer Autoren (z. B. Tolstoj, Turgenev, Flaubert, Maupassant, Shaw, Wilde, Hauptmann, Ibsen, Strindberg) und verschiedene eigenständige Werke von Qu Qiubai, Wang Tungzhao, Xu Dishan, Mao Dun, Zhu Ziqing, Ye Shengtao, Huang Luyin und anderen. Eine Besonderheit bildeten die Übersetzungen der Literaturen sogenannter „unterdrückter, kleiner Völker“, worunter damals z. B. Polen und die Tschechoslowakei fielen. Bei allen ihren Aktivitäten versuchte die Gesellschaft zwei Grundsätze einzuhalten: Literatur wurde als „Kunst für's Leben“ aufgefaßt, Literatur sollte von einem „natürlichen Realismus“ gekennzeichnet sein. Trotzdem wichen, wie Mao Dun 1933 zugab, die literarischen Auffassungen der einzelnen Mitglieder stark voneinander ab. Die Gesellschaft blieb daher ihrem Gesamtcharakter nach eine lose Vereinigung, deren Wirkungskreis allerdings beträchtlich war. Erst 1932, als die Commercial Press bei einem Luftangriff zerstört wurde, mußte auch die Gesellschaft ihre Arbeiten weitgehendst einstellen. Einige der Mitglieder und die vielen Autoren, die ihre Manuskripte durch sie veröffentlicht hatten – unter ihnen auch Lu Xun –, blieben jedoch noch lange in fruchtbarem Kontakt miteinander.

Zwischen 1922 und 1925 schossen zahlreiche andere Literaturzirkel wie Pilze aus dem Boden – es gab derer nicht weniger als hundert. Mit der ihrer Konzeption

nach eher anglo-amerikanisch ausgerichteten „Gesellschaft zum Studium der Literatur“ konkurrierte z. B. „Die Schöpfung“ („Chuangzao she“), die von einigen Auslandsstudenten um Guo Moruo in Japan gegründet worden war, aber seit 1922 in Shanghai wirkte. Sie propagierte eine romantisch-ästhetisierende, bisweilen sogar expressionistische Literatur, eine „l'art pour l'art“, die später sowohl von linken Literaturkritikern als auch von konservativ Denkenden gerne als zu sentimental und dekadent abgetan wurde. Guo Moruo selbst machte vor allem durch seinen Lyrikband „Die Göttinnen“ („Nüshen“) von sich reden, in dem er westliche mit östlicher Mythologie verband und sogar moderne technische Termini benutzte. Aus diesem Werk, wie auch aus anderen, sprach ein stark pantheistisch gefärbter Mystizismus, der oft bedenklich nahe an den Rand des Eskapismus rückte.

„Die Schöpfung“ betrieb eine eigene Zeitschrift – ebenfalls „Schöpfung“ genannt, zu deren Herausgebern der junge, aus Zhejiang stammende Yu Dafu (1896–1945) gehörte. Er zählte überhaupt zu den führenden Köpfen der Gruppe und wurde oft als der „moderne“ Autor der zwanziger Jahre bezeichnet. Sein Hauptinteresse galt vermutlich Turgenev, von dem er in vieler Hinsicht beeinflusst scheint. Yu Dafu hinterließ mehrere Erzählungen, die größtenteils vor einem nahezu autobiographischen, sehr subjektiven Hintergrund verfaßt sind. Vergleichbar den Rousseau'schen „Confessions“, so schockierten auch sie das Publikum durch die Offenheit, mit der der Autor selbst erotische Erlebnisse zur Verdeutlichung der Psyche seiner Helden darlegte. Besonders seine 1921 erschienene Erzählung „Der Untergang“ („Chenlun“) löste in Shanghai eine heftige Kontroverse aus. Der Held, von vielen Kritikern mit dem Autor gleichgesetzt, ist ein heimkehrender, in Wertherischem Selbstmitleid zergehender Austauschstudent in Japan (Goethes Stück wurde im übrigen zu dieser Zeit von Guo Moruo übersetzt). Diese Morbidität führte freilich dazu, daß sich der Autor niemals mit Bestimmtheit einer festen Weltanschauung oder politischen Linie verschreiben konnte. Er blieb ein Exzentriker und wurde 1945 von den Japanern auf Sumatra erschossen.

Die Unverträglichkeit der liberalen westlichen Ideen mit dem traditionellen chinesischen Familiensystem, die nun immer offenkundiger wurde und die so viele Intellektuelle zu spüren bekamen, war sicherlich eine der Ursachen, die auch Yu Dafu in immer neue Konflikte gestürzt hatten. Viele Schriftsteller versuchten einem ähnlichen Schicksal zu entgehen, indem sie einfach mit allem Alten brachen, der patriarchalisch organisierten Großfamilie den Rücken kehrten und trotz materieller Not nach eigenen Wegen suchten. Sogar mit der „freien Liebe“ wurde in Shanghai experimentiert, und im Extremfall legte man selbst den Familiennamen ab. Die Schriftstellerin Ding Ling (1904–), die seit 1921 in Shanghai lebte, war Ende der zwanziger Jahre zeitweilig Stadtgespräch, da sie mit ihrem Ehemann Hu Yepin (1903–31) und dem gemeinsamen Freund Shen Congwen (1903–) eine Art „menage à trois“ führte. Auch Xu Zhimo (1896–1913), der mehrfach durch Shanghai kam und dort sogar mit Tagore zusammentraf, geriet ins

Abb. 6. Ding Ling (aus:
W. Schwiedrzik, Literaturfrüh-
ling in China. 1980)



Rampenlicht, da er aus seiner Affäre mit Lu Xiaoman, der Frau eines chinesischen Princeton- und West Point-Absolventen, keinen Hehl machte.

Die literarische Umsetzung dieser vielschichtigen persönlichen Erlebnisse waren freilich fast immer unreife, stark emotional geprägte Gedichte oder Erzählungen, die allein durch ihre ungewohnte Offenheit, durch ihre Andersartigkeit glänzten. Aber gerade dies schienen die Intellektuellen der Großstädte zu wollen, Leute vor allem, die sich genauso verunsichert fühlten wie ihre schreibenden Vorbilder und ständig nach Fluchtwegen aus der Wirklichkeit des Alltages suchten.

Das geistige Chaos, in das sich viele gestürzt sahen, führte am Ende nicht selten zu radikalen Lösungsversuchen, zur selbstzerstörerischen Verneinung alles Persönlichen, zur Unterdrückung jeglicher positiver Gefühle. So auch in der „Schöpfung“, die ab 1925 ihr „l'art pour l'art“-Ideal weitgehendst ablegte und fast nur noch marxistische Propagandaliteratur produzierte. Die Abrechnung mit der alten Gesellschaft sollte dabei vollständig sein. Typisch für diese kompromißlose Hal-

tung muten z. B. die folgenden Zeilen aus dem „Satanswerk“ („Sadan gong-cheng“) an, die 1925 in einer Zeitschrift mit ebenso apokalyptischem Namen erschienen, nämlich in der „Sintflut“ („Hongshui“):

Architekten werden keine Wolkenkratzer bauen, bevor sie nicht das Fundament des alten Gebäudes beseitigt haben. Wer Blumen liebt, wird nicht zulassen, daß Unkraut sie erstickt. Deshalb ist die Destruktion noch notwendiger als die Schöpfung. Geht die Destruktion nicht der Schöpfung voraus, bleibt letztere ohne Wirkung. Eine vollständige Zerstörung aller konservativen Kräfte, aller häßlichen Dinge, die bisher erschaffen worden sind, bedeutet einen Schritt hin zu der Schöpfung des Guten und Schönen!

Neben solcherlei Extremen, die übrigens sogar Lu Xun mit Bitterkeit ankreidete, blühte im Shanghai der zwanziger Jahre noch eine völlig andere Variante des chinesischen Kulturlebens: das Theater. Nicht nur eine lokale Schauspielkunst, die sich des örtlichen Dialektes bediente, sondern auch Aufführungen im Stile der Peking-Oper gehörten zum Tagtäglichen. Selbst das moderne Theater konnte hier die ersten Erfolge feiern. Seine Anfänge reichen in das Jahr 1906 zurück, als sich chinesische Auslandsstudenten in Tokyo zu der „Frühlingsweidengesellschaft“ („Chunliu she“) zusammenschlossen und westliche Werke wie die „Kameliendame“ von Dumas für die Bühne adaptierten. Eine zweite „Frühlingsweidengesellschaft“ wurde in Shanghai gegründet, der bald weitere Zirkel folgten. Das chinesische Publikum mußte allerdings erst langsam an die neuartigen Darbietungen, die vom eingefahrenen Pomp der traditionellen Opern wenig übrig ließen, gewöhnt werden. So kannte man weder Pausen noch Vorhänge, denn die Amateurvorstellungen der Ausländer in den Konzessionen waren nicht für breite Kreise zugänglich. Es wurde deshalb üblich, auch die Pausen mit Nummern zu füllen, damit sich die Zuschauer nicht vernachlässigt fühlten. Der berühmte Schauspieler Mei Lanfang (1894–1961), der seinen Aufstieg hauptsächlich der Peking-Oper verdankte, trug durch sein Mitwirken bei vielen neuen Stücken sicherlich wesentlich zu deren Popularität bei. Auch Xia Yan (1900–), ein unermüdlicher Übersetzer und Autor zahlreicher Theater- und Filmstücke, leistete Bedeutendes. Mit Erfolg inszenierte er Gogols „Revisor“, Ostrowskij's „Sturm“ und „Romeo und Julia“, wobei man die Stücke nun wie vom Original vorgesehen beließ und lediglich die Dialoge in Übersetzung wiedergab.

Zu den Gründern des neuen Theaters zählte Tian Han (1898–), der bis 1925 in der „Schöpfung“ mitarbeitete. Er verfaßte eine Reihe von Sprechstücken („huaju“), meist einfache Einakter, die sich mit dem alten Familiensystem auseinandersetzten. Berühmt wurden vor allem seine sentimental, mit autobiographischen Elementen verknüpften Liebesgeschichten „Eine Nacht im Café“ („Kafeidian zhi yi ye“) und „Die Nacht des Tigerfangs“ („Huo hu zhi ye“). Sie standen ganz im Lichte jenes „l'art pour l'art“-Idealismus, wie ihn die frühe „Schöpfung“ propagierte. Aber gleich vielen seiner Zeitgenossen, so verfiel auch Tian Han bald einer linksgefärbten Propagandaliteratur, bei der er sich im Gegensatz zu seinen frühen, von unbefriedigter jugendlicher Emotionalität gekennzeichneten Stücken mit oberflächlicher Agitation gegen die Ausländer begnügte.

Die linke Literatur, 1925–32

Bei vielen Autoren wurde die Hinwendung zu politischen Fragestellungen durch die Ereignisse des 30. Mai 1925 verstärkt. Eine Reihe chinesischer Arbeiter waren aus den Japan eigenen Baumwollfabriken entlassen worden. Dies führte zu Demonstrationen, auf die die Unternehmerschaft mit Gewalt reagierte: einige Dutzend Personen wurden getötet oder verwundet. Es folgten ein landesweiter Generalstreik und der Boykott japanischer Waren.

Die geistige Auseinandersetzung mit diesen Ereignissen und mit der sozialpolitischen Situation überhaupt führten dem linken Lager einen frischen Schub an Kräften zu. Dies offenbarte sich z. B. in der Theaterbewegung, zu der Zheng Boqi, ein bekannter Dramatiker, einmal bemerkte:

In diesen Jahren, besonders von 1928 bis 1929, erfuhr die Theaterbewegung in China einen nie zuvor erlebten Aufschwung . . . Alle fortschrittlichen Elemente der Gesellschaft hatten gegenüber der Theaterbewegung ein besonderes Interesse. Eine noch heftigere Neigung zeigte sich in der Masse der Studenten und Schüler. Wenn man die Theatergruppen aller Ausbildungsstätten, die großen und die kleinen, offiziellen und inoffiziellen, zusammennimmt, ist die Zahl sicher sehr groß . . . Der wahre Grund dafür, meine ich, liegt in dem gesellschaftlichen Aufruhr der letzten Jahre. Das Bemerkenswerteste an diesem Aufruhr ist die Stärkung und Vereinigung der Macht der Volksmassen . . .

Die Beschäftigung mit fortschrittlichen Ideen ließ auch das Interesse für marxistische Literaturkritik erwachen. Die einzigen ins Chinesische übertragenen literaturtheoretischen Werke von internationalem Rang bildeten bis dahin nämlich Aristoteles' „Poetik“ und Tolstoj's „Was ist Kunst?“. Fast alle literaturkritischen Anstöße – ästhetische, humanistische, impressionistische und expressionistische Theorien – waren aus Japan und dem Westen gekommen, daher schenkte man jetzt besonders den russischen Theoretikern Beachtung. Auf diesem Gebiet tat sich vor allem Lu Xun hervor. 1929 veröffentlichte er zwei Sammlungen mit Übersetzungen der Werke Lunačarskijs unter den Titeln „Über Kunst“ und „Literatur und Kritik“. Sie enthielten auch eine Übersetzung des bekannten Traktats „Was ist Ästhetik?“. Im übrigen übertrug Lu Xun Plechanov und Černyševskij.

Im Mai 1926 erschien in der „Monatszeitschrift der Schöpfung“ („Chuangzao yuekan“), die von einigen alten Mitgliedern der „Schöpfung“ lanciert wurde, ein Artikel Guo Moruos unter der Überschrift „Revolution und Literatur“ („Geming yu wenxue“). Als Cheng Fangwu zur Jahreswende 1927/8 dieses Thema in einem weiteren Essay aufgriff, „Von der literarischen Revolution zur revolutionären Literatur“ („Cong wenxue geming dao geming wenxue“), glaubte „Die Schöpfung“, ein wohlsondiertes Fundament für ihre neue linke Literatur gefunden zu haben. Selbst Lu Xun und Mao Dun, damals übrigens Nachbarn, mußten nun von seiten der Linken heftige Angriffe über sich ergehen lassen, wobei Mao Dun freilich einen etwas leichteren Stand hatte. Die 1928 als Konkurrenz zur „Schöpfung“ gegründete Gesellschaft „Die Sonne“ („Taiyang“) verkündete gar den Anbruch einer „Post-Ah Q-Ära“. Ihr Wortführer, Jiang Guangci (1901–31), ein

ehemaliger Rußland-Student, nannte sich selbst einen chinesischen Majakovskij, befürwortete eine proletarische Literatur und spielte eine zentrale Rolle in der sogenannten „revolutionären Romantik“ (1927–32). Bekannt ist unter anderem sein Roman „Lisas Leid“ („Lisa de ai yuan“), der den Abstieg einer weißrussischen Emigrantin zur Shanghaier Prostituierten schildert, ein Schicksal, das zur damaligen Zeit durchaus vorkommen konnte. Jiang starb 1932, nachdem man ihn aus dem kommunistischen Lager ausgestoßen hatte, an, wie es heißt, „gebrochenem Herzen“.

Mit dem Jahr 1927 begann sich die Lage der Linken wesentlich zu verschlechtern. Die Guomindang-Regierung wollte die ständigen Angriffe aus dem Untergrund, die ihren gemäßigten politischen Kurs gegenüber Japan und dem Westen gefährdeten, nicht länger hinnehmen und verstärkte daher die Zensur. Viele der Radikalen zogen sich jetzt aus Shanghai zurück. Aber die allgemeine Politisierung und die Radikalisierung hinterließen selbst bei Männern wie Mao Dun ihre Spuren, wenngleich Shen Yanbing, wie er eigentlich richtig hieß, stets zu den gemäßigten Literaten gehörte. Es spricht für den Geschmack des Shanghaier Publikums, daß gerade er und nicht ein anderer zu den beliebtesten Romanciers aufstieg. Dabei hatte Mao Dun 1926/7 als Propagandabbeauftragter Mao Zedongs am Zug durch die Nordprovinzen teilgenommen. Nach seiner Rückkehr nach Shanghai arbeitete er nun als Lektor für die Commercial Press und schrieb in völliger Zurückgezogenheit die Romantrilogie „Der Verfall“ („Shi“), die ihn über Nacht berühmt machte.

In den folgenden Jahren sammelte er weiteres Anschauungsmaterial, um 1933 sein Meisterwerk fertigzustellen, „Shanghai im Zwielficht“ („Ziye“). Die naturalistischen Schilderungen dieses Romans lassen auf den Einfluß Zolas schließen. Das erste Kapitel, die Fahrt eines sterbenden alten Mannes durch Shanghai, gerinnt zu einem Mikrokosmos des gesamten Werkes, in dem die faszinierende Glamour-, Geschäfts- und Börsenwelt dieser Stadt ihrem Verfall entgegenzwingt. Es beginnt, wie so viele der in Shanghai spielenden Geschichten, an der berühmten Uferpromenade des „Bund“:

Die Sonne war gerade dabei, unter den Horizont zu tauchen. Ein laues Abendlüftchen war aufgekommen und streichelte stoßweise und angenehm kühlend die Gesichter der Großstadtmenschen. Das schmutzigrüne Wasser des um diese Stunde der abendlichen Flut sachte westwärts rückfließenden Soochow Creek täuschte jetzt eine zauberhafte grüngoldene Färbung vor. Die vom Whangpoo her eindringende Flut hatte den Wasserspiegel des schmalen Flußlaufs unmerklich so erhöht, daß die an den Ufern vertäut liegenden Dschunken und Flußdampfer mit ihren Kajütendächern gut einen halben Fuß über den Rand der Ufermauer ragten.

Vom Public Garden am Bund trug der Wind abgerissene lustige Musikklänge herüber, in der Hauptsache Trommelgeräusch, das sich aus der Entfernung anhörte wie das Plätzen und Prasseln in einer Bratpfanne. Um das hohe Stahlgestänge der breiten Hängebrücke, der Garden Bridge, die dem Bund am nächsten über den Soochow Creek führt, hing ein leichter Schleier von Dunst und Abendnebel, durch den hin und wieder, wenn eine Elektrische über die Brücke fuhr, bläulichgrüne Funken von den Oberleitungsdrähten sprühten.

Von der Brücke nach Osten blickend, sah man am jenseitigen Whangpooufer die klobigen ausländischen Speicher und Werftbauten von Pootung wie riesige Urwaldungeheuer in der Dämmerung kauern und tückisch aus tausend elektrischen Augen blinzeln. Nach Westen schauend, erschrak das Auge förmlich vor der grellen Neon-Röhren-Lichtreklame, die hoch oben von der Dachfront des Broadway-Mansion-Hochhauses in abwechselnd roter und grüner Flammenschrift unermüdlich und aufdringlich die drei Worte an den Himmel schrieb: Light, Heat, Power!

„Shanghai im Zwielicht“ ist nicht nur die Beschreibung und Geschichte einer Stadt, es ist vor allem auch die Lebensgeschichte Wu Sunfus, eines Seidenfabrikanten, der am Aufbau und an der Industrialisierung Chinas oftmals mehr Interesse zu zeigen scheint als die Aufständischen, welche sein Unternehmen ständig gefährden. Und doch zerbricht Wu Sunfu am Ende nicht durch seine linken Gegner, sondern durch Zhao Botao, einen von ausländischen Interessenten unterstützten Börsenspekulanten.

Während Mao Dun die Stimmung im Shanghai der zwanziger und dreißiger Jahre in ausgewogener Weise einzufangen vermochte, begegnen wir in Shen Congwen einem völlig anders gearteten Literaten. Shen gehörte eigentlich zur Nationalität der in Südwestchina lebenden Miao. Er war ursprünglich ein führender Autor der sogenannten „Peking-Gruppe“, stieß aber Ende der zwanziger Jahre zu den „Shanghaiern“. Die Trennung zwischen diesen beiden Gruppen ging wohl auf die Unterschiede zwischen Peking- und Shanghai-Oper zurück, wobei letztere meist den schlechteren Ruf genoß. Lu Xun, der selbst etwas außerhalb der Gruppierungen stand und auch bei Peking-Projekten mitwirkte, bemerkte dazu einmal sarkastisch, daß er angesichts des „Pekinger Vorsprungs“ voller Hoffnung einem großen Werk von dort entgegensähe, das aber anscheinend noch auf sich warten ließe.

Und nun hatte Shen Congwen die Shanghaier Gruppe auch noch verstärkt. Bereits im Alter von dreißig Jahren konnte der Neuankömmling über vierzig Bücher für sich verzeichnen, weshalb er auch der „Dumas Chinas“ genannt wurde. Sein abenteuerliches Leben – schon als Halbwüchsiger trug er den Soldatenrock – versorgte ihn mit so viel Stoff über die verschiedenen Minderheiten in Hunan und mit einer Fülle außergewöhnlicher Erlebnisse, daß er es kaum für nötig hielt, auf ausländische Vorbilder zurückzugreifen. Im Gegenteil, seine Erzählweise wurzelt stark in der alten Volksliteratur (hier für „zhuanji“), in der Realität, Phantasie und Märchen unmerklich miteinander verschmelzen.

Weniger fruchtbar fiel sein Zusammentreffen mit Ding Ling und ihrem Mann Hu Yepin aus, mit denen er unter anderem eine Literaturbeilage zu der Zeitschrift „Rot und Schwarz“ („Hong yu hei“) betrieb. Das Unternehmen scheiterte sehr schnell. Shen wandte sich darauf einer halbwegs gesicherten akademischen Tätigkeit am Wusong-China-Institut zu. Trotz einiger prinzipieller Meinungsunterschiede zwischen ihm und seinen Freunden teilten alle drei die Überzeugung, „Literatur sei etwas, was auf den Flügeln der Phantasie in eine andere Welt fliegen könne“. Diese idealistische Einstellung und der schon oben erwähnte Klatsch über ihr persönliches Verhältnis isolierte sie freilich von den pragmatischeren Kollegen.

Während Shen nun allmählich die Rolle eines Einzelgängers annahm, der durch eine Fülle kunstvoller Prosaarbeiten auffiel, liebäugelten Hu und Ding Ling mit dem linken Lager. Ding Ling, ehrgeizig, aber zugleich empfindsam, durchlief gleich mehrere persönliche Krisen, die bereits in ihren beiden Erzählungen in „Shanghai im Frühling 1930“ („Yijiusanling nian chun Shanghai“) zum Ausdruck kamen. Auch wenn diese Stücke in der Retrospektive keineswegs überzeugen, ja geradezu hölzern wirken, so konnten sie sich in der Geschichte der chinesischen Frauenliteratur immerhin einen Platz erobern. Sie handeln beide von Frauen, die mit ihren Partnern unverheiratet zusammenleben, ohne die damit verbundene Freizügigkeit ausschöpfen zu können oder gar als gleichberechtigt anerkannt zu werden. Das Ende ist düster: In beiden Fällen verlassen die Protagonistinnen ihre Männer. Offensichtlich fühlte sich Ding Ling durch ihre eigene Lage und die Stellung der „modernen Frau“ ganz allgemein zu dieser Darstellung inspiriert, denn auch im „Tagebuch der Sophia“ („Shafei nüshi de riji“) und in „Meng Ke“ klingt dieselbe psychische Bedrängnis an.

Im Frühling 1930 schlossen sich die Linken, nach jahrelangen Fraktionskämpfen und gegenseitigen Verleumdungen und trotz des „weißen Terrors“, zu einem Bund zusammen, zur „Liga der Schriftsteller des linken Flügels“ („Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng“), die selbst Teil eines lockeren, von Moskau aus unterstützten Verbandes war. Lu Xun und Mao Dun – beide mußten inzwischen auch im Untergrund arbeiten – waren die bekanntesten dieser etwa fünfzig Personen zählenden Gruppe, der sich im übrigen zahlreiche Mitglieder der „Schöpfung“ angeschlossen hatten, außerdem Qu Qiubai, welcher die ideologische Führung besorgte. Wie nicht anders zu erwarten, wurde die „Liga“ von den Behörden der Guomindang ständig überwacht, denn schließlich beinhaltete das Programm der Linken den aktiven Kampf für die „Befreiung“ der Arbeiter- und Bauernklassen. Allerdings bot die französische Konzession einer ganzen Reihe von Leuten Unterschlupf. Trotzdem mußten 1931 an einem einzigen Tag fünf aus ihren Reihen das Leben lassen: die jungen Autoren Hu Yepin, Li Weisheng, Ying Fu, die Schriftstellerin Feng Geng und der von Lu Xun vergebens geförderte Rou Shi. Hu Yepin, dessen Frau um dieselbe Zeit schwanger ging, war der Vielschreiber unter ihnen, galt aber eher als ein mittelmäßiger Literat. Bekannt wurde er vor allem durch eine mit vielen autobiographischen Teilen vermischte Erzählung, „Nach Moskau!“ („Dao Mosike qu“), in der er sein bitteres Ende gleichsam vorausahnt.

Ding Ling, ursprünglich Tochter einer begüterten Landbesitzerfamilie aus der Provinz Jiangsu, hatte ihm einst „linken Infantilismus“ vorgeworfen, doch auch sie wurde, nachdem der weitsichtige Shen Congwen vergeblich versucht hatte, sie aus der linken Szene herauszuhalten, 1933 gefangen genommen und verbrachte zwei Jahre im Gefängnis, bevor ihr die Flucht nach Yen'an gelang. Der mit ihr fliehende Ding Jiu kam bei dem Ausbruch auf mysteriöse Weise ums Leben. Trotz all dieser verständlichen Rückschläge war der Output der „Liga“ enorm. Die

Regierungsbehörden blieben allerdings genauso hart. 1934 standen bereits 146 Bücher auf dem Index, die meisten davon aus den Reihen der Linken.

Als die Japaner 1932 Bomben auf Shanghai warfen, ging nicht nur die Commercial Press, sondern auch das Haus Ba Jins in Flammen auf. Ba Jin selbst befand sich glücklicherweise auf der Reise nach Nanking. Er zählte ursprünglich zum anarchistischen Lager. Sein Pseudonym soll aus den Anfangs- und Endsilben der Namen Bakunin und Kropotkin bestehen, was er aber inzwischen wieder abgeleugnet hat, wohl deshalb, da er während der Kulturrevolution schwer darunter litt. 1930 jedenfalls nannte er noch Emma Goldmann seine „geistige Mutter“. Das Mädchen Hui in den Romanen „Donner“ („Lei“) und „Blitz“ („Dian“) trägt denn auch viele ihrer Züge, ebenso die Heldin der Erzählung „Traum auf See“ („Hai de meng“). In seinem Roman „Die untergehende Sonne“ („Siqu de taiyang“) beschrieb er dagegen die Vorgänge des 30. Mai 1925, die er als Demonstrant selbst miterlebt hatte, aus der Sicht eines teilnehmenden Studenten.

Ba Jin war umsichtig und fleißig. Er lernte unter anderem Esperanto und benutzte die Sprache auch als Hilfe beim Deutschstudium. Aber als Träumer, Romantiker, sensibler Moralist und Humanist eignete er sich nicht so sehr für politische Aufgaben, so daß er bei den damals eher passiv ausgerichteten chinesischen Anarchisten besser aufgehoben war als bei den Marxisten, deren „Ethik“ sich zu jener Zeit ohnehin auf die Maxime beschränkte, „gut ist allein, was der Revolution nützt.“ In seinem Roman „Zerstörung“ („Miewang“) setzte sich Ba Jin mit dieser selbst für Marxisten nicht immer unproblematischen Einstellung auseinander, mit dem Leben linker Intellektueller im Shanghai der zwanziger Jahre und mit den für ihn persönlich wichtigen Fragen, ob revolutionäre Aktivitäten eher von Liebe oder Haß geleitet sein mußten, ob gar die Ermordung einzelner Gegner als Mittel zur Durchsetzung bestimmter Ziele zugelassen werden könne.

Von Shanghai bis Yen'an

Die zunehmende Zuspitzung der politischen Lage nach 1932 drängte die meisten Autoren dazu, Stellung zu beziehen. Nur wenige konnten oder wollten dieser Herausforderung ausweichen. Eine Ausnahme war z. B. Lin Yutang (1895–1976), ein Essayist, der in Harvard und Leipzig Doktorgrade erworben und nach 1927 in Hankou eine linksgerichtete Zeitschrift herausgegeben hatte. Er zählte auch zu den Herausgebern der bekannten englischsprachigen Shanghaier „T'ien-hsia Monthly“, in der wichtige wissenschaftliche Arbeiten zur Sinologie erschienen. Mit der immer chaotischer werdenden Situation wurde er nun zum desillusionierten Satiriker und begründete 1932 eine Humorismus-Bewegung, die durchaus als Flucht aus der harten Realität des Alltags verstanden sein wollte.

Dabei war die Lage in Shanghai im Gegensatz zu der im Nordosten noch erträglich. Dort nämlich rückten die Japaner immer weiter vor und besetzten bald die entlegensten Landstriche. Einige der Nordost-Autoren zogen unter diesem Druck nach Süden, um sich der linken Schriftstellergruppe anzuschließen. Zu den

Neuankömmlingen zählten insbesondere Xiao Hong (1910–42) und ihr Mann Xiao Jun (1907–). Gänzlich fremd und unerfahren in einer quirlenden Weltstadt wie Shanghai, wandten sich beide an Lu Xun, der sie protegierte und in seinen Bekanntenkreis einführte. Später beschrieb Xiao Jun seine erste Einladung bei Lu Xun in einem Aufsatz, der einen Eindruck darüber vermittelt, wieviel die Bekanntschaft mit Chinas größtem modernen Schriftsteller zu jener Zeit bedeutete und unter welchen Umständen solche Treffen zustande kamen:

Der Zweck und die eigentliche Absicht, die hinter Lu Xuns Einladung standen, wurden mir erst im Rückblick völlig klar. Angeblich wollte man das einmonatige Geburtstagsjubiläum des kleinen H feiern. In Wirklichkeit aber ging es darum, uns zwei (d. h. auch Xiao Hong), die wir, noch unerfahren und jung, gerade erst aus der fernen Heimat im Nordosten nach Shanghai übergesiedelt waren, mit Land und Leuten vertraut zu machen. Da Lu Xun befürchtete, wir könnten uns einsam und verlassen fühlen, wollte er uns mit einigen Freunden und Schriftstellern aus Shanghai in Kontakt bringen, die dem linken Flügel angehörten und uns in jeder Hinsicht behilflich sein konnten. Wahrscheinlich sorgte sich Lu Xun zugleich darum, daß wir in unserer Einfalt die Gefahr und die Bosheit unterschätzten, die von dem damaligen politischen und gesellschaftlichen Milieu in Shanghai ausgingen. Jede unbekümmerte und unbesonnene Haltung hätte uns leicht in Schwierigkeiten bringen können . . . Die Vorkehrungen dieser ersten Tischgesellschaft freilich ließen deutlich erkennen, daß Lu Xun eine bemerkenswerte Persönlichkeit war, ein Mann mit einer großen Seele und einem weiten Gemüt, der sich für die junge Generation und vor allem für die jungen Literaten lebhaft interessierte und sie aus tiefstem Herzen achtete und liebte . . .

1935 veröffentlichte Xiao Hong ihren eigenwilligen Roman „Der Ort des Lebens und des Todes“ („Sheng si chang“) in Shanghai, nachdem sie schon zuvor in mehreren Zeitschriften kurze Beiträge publiziert hatte. Sie wurde nun mit einem Schlage bekannt. Doch in der Zwischenzeit verschlechterte sich ihre Beziehung zu Xiao Jun. Dies veranlaßte sie vermutlich zu einem Aufenthalt in Japan, den sie allerdings beim Tode Lu Xuns (1936) abrupt abbrach. Der Tod ihrer damals wohl einzigen Bezugsperson lähmte zwei Jahre lang ihre Schaffenskraft. In dieser Zeit lernte sie während eines Aufenthaltes in Wuhan den ebenfalls aus der Mandschurei stammenden Autor Duanmu Hongliang (1912–) kennen, mit dem sie die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte. Duanmu Hongliang gehörte bereits seit 1932 zur linken „Liga“ und wurde später durch seine lyrischen Naturbeschreibungen in den Romanen „Die Steppe von Khorchin“ („Keerqinqi caoyuan“), „Der große Fluß“ („Da jiang“) und „Das Meer der Erde“ („Dadi de hai“) bekannt.

1936 löste sich die „Liga“, zu der so viele noch heute gefeierte Autoren zählten, infolge innerer Querelen und des unerträglichen Drucks von außen auf. An die Stelle der linken Literatur, der bis dahin in Shanghai zweifellos bedeutendsten, trat nun eine „Literatur der nationalen Verteidigung“ („Guofang wenxue“), die nicht nur von Marxisten, sondern auch von patriotisch und antijapanisch eingestellten Kräften getragen werden sollte. Aber bereits im folgenden Jahr brach der seit langem schwelende chinesisch-japanische Konflikt offen aus, der auch Shanghai in die Kämpfe verwickelte, so daß die Schriftsteller, die sich vorgenommen hatten, unter der Führung der Linken vor Ort eine Art „Antiaggressionsliteratur“ aufzubauen, gar nicht mehr zum Zuge kamen. Selbst in den ausländischen

Konzessionen wurden ihnen Restriktionen auferlegt. In dieser Lage erging an die zehn bekanntesten von ihnen eine Einladung nach Yen'an, wohin die Roten ihr militärisches Hauptquartier verlegt hatten. Unter den Geladenen befanden sich auch Ba Jin und Mao Dun. Ba Jin verließ als einer der letzten Großen das, wie er es nannte, „chinesische Rom“. Mao Dun zog sich nach Sichuan zurück, wo er längere Zeit in den Gebieten, die dem freien China verblieben, wirkte. Shanghai war jetzt zu einer „einsamen Insel“, zu einem „Paradies der Verrückten“ geworden – um es mit den Worten der Résistance auszudrücken –, auf der das antijapanische Schrifttum kaum noch Nährboden finden konnte. Von den wenigen der in Shanghai erschienenen Widerstandswerken sei zumindest Yu Lings (1907–) Bühnenstück „Shanghai bei Nacht“ („Ye Shanghai“) aus dem Jahre 1939 erwähnt, in dem chinesische Kollaborateure heldenhaften kommunistischen Untergrundkämpfern gegenübergestellt werden.

Zu einem besonders beliebten Genre, das vor allem die ausländischen Zeitungsverlage förderten, wurde jetzt das „zawen“ oder „zagan“, eine Art aktuelles politisches Essay, das die Tradition von Lu Xuns Aufsätzen fortsetzen sollte. In diesem Zusammenhang ist auch die Gründung der kleinen Zeitschrift „Im Stile Lu Xuns“ („Lu Xun feng“) zu nennen, die dem Andenken des Meisters galt, aber naturgemäß Zurückhaltung üben mußte.

Während mit dem Dahinsiechen der linken Literatur in Shanghai eine gewisse Monotonie in das kulturelle Leben der Stadt einzog – Ke Lings Aufsatz „Stilles Shanghai“ („Wusheng de Shanghai“), dessen Titel an Lu Xuns „Stilles China“ erinnert, fängt diese Stimmung ein –, existierte die gemäßigte, weit weniger politische Literatur fast ungestört fort. Die wenigen Dramatiker, die den Exodus von 1937 nicht mitgemacht hatten, formierten sich so in der „Shanghaier Theatergesellschaft“ („Shanghai juyishe“) und schrieben neue Stücke. Überhaupt ging das Theaterleben, abgesehen von einigen Unterbrechungen rege weiter. Neben westlichen Werken wurden z. B. Dramen von A Ying, Yao Ke oder Shi Tuo aufgeführt. Das Stück „Qiu Haitang“ konnte gar einen Sensationserfolg verbuchen und lief 135 Tage lang im Shanghaier Carlton-Theater. Im April 1943 boten insgesamt sechs Opernhäuser moderne Sprechstücke („huaaju“) an, sieben weitere spielten klassische Stücke, meist Peking-Opern. Nach 1941 entstanden zudem viele Sprechstücke historischen Inhalts, die oft zu pompösen Darbietungen gelangten. Die Rückbesinnung auf die eigene Geschichte entsprang dabei weniger dem Wunsch, die Gegenwart mit der Vergangenheit zu vergleichen, als vielmehr dem Bedürfnis nach reiner Unterhaltung, eine Notwendigkeit, die in Anbetracht der japanischen Besetzung und der wirren Kriegssituation ganz natürlich anmutet.

Die japanischen Besatzer versuchten indes, eine neuartige chinesische Literatur ins Leben zu rufen, die in gewisser Hinsicht das Gegenstück zu der von den Linken betriebenen Widerstandskunst bildete, da sie antikommunistisch und projapanisch war. Diese neue Literatur sollte China dazu anspornen, sich an die eigenen kulturellen Werte zu erinnern. Das Westliche war in den Augen der japanischen Propaganda nicht nachahmenswert, die eigenen asiatischen Traditio-

nen, die konfuzianischen Lehren und Tugenden wurden bevorzugt. Allerdings gab es auch genügend Beispiele, die eine gegenteilige Haltung der Japaner bewiesen. Den offiziellen Literaturmachern schwebte jedoch eine „Panostasatische Literatur“, eine „Daitōa Bungaku“, vor, in der die chinesische sozusagen aufgehen sollte. Man wollte China damit zu einer friedlichen Zusammenarbeit bewegen, um den Widerstand zu brechen. Aber nur wenige bedeutende chinesische Autoren schwenkten auf diese Linie ein, unter ihnen etwa Chen Baizhen, der einige projapanische Stücke schrieb, oder Zhou Zuoren, Lu Xuns Bruder, der als Herausgeber und Autor für eine Zusammenarbeit beider Nationen eintrat. In Shanghai selbst schlugen sich solcherlei Tendenzen vor allem in den Zeitungen nieder, besonders in der „Neuen Shenbao“ („Xin Shenbao“). Das Zeitungs-gewerbe mußte hierdurch natürlich zwangsläufig in Schwierigkeiten geraten, denn viele Verleger weigerten sich, projapanische Artikel zu veröffentlichen. Die Besatzer griffen in solchen Fällen meist hart durch, wobei nicht wenige bekannte Verleger ihr Leben ließen.

Shanghai, dessen exotische Szenerie, dessen Völkergemisch und dessen Hafen die Stadt zu einem kosmopolitischen Drehpunkt machten, überlebte jedoch alle diese Erscheinungen. Fast durch den ganzen Krieg hindurch spielten die Bühnen, erschienen Zeitungen und boten die Lichtspielhäuser ihre Filme an. Aber je mehr sich das Ausländertum zu behaupten vermochte, gleichwohl ob es sich um die Konzessionsgebiete handelte, wie früher, oder ob es um die Japaner ging, die nun alles kontrollierten, desto fremder mußte die Stadt auf den wirken, der in all ihrem Elend und in all ihrer Pracht nach dem Eigenständigen, Urwüchsigen und Unverfälschten suchte. Shanghai war eben wie ein riesiger Moloch, der alles verschlang, die traditionelle Kultur, das Neue, die jungen Talente, die alten Stars. Zwischen Abscheu und Bewunderung für diese Stadt hin- und hergerissen, schrieb Lin Yutang daher seine unverblühte „Hymne an Shanghai“.

Hymne an Shanghai

Lin Yutang (1895–1976)

Shanghai ist furchtbar, wirklich furchtbar. Shanghai ist so furchtbar wegen seiner seltsamen Vermischung von westlichem und östlichem Abschaum der Menschheit. Shanghai ist furchtbar wegen seiner sinnlosen Raffiniertheit und seiner nackten, unverschleierte Anbetung des Mammons. Es ist furchtbar durch seine Leere, seine Gemeinheit und seinen schlechten Geschmack. Shanghai ist furchtbar wegen seinen widernatürlichen Frauen, seinen unmenschlichen Kulis, seinem blöden Zeitungsgeschwätz, seinen entkapitalisierten Banken und der Heimatlosigkeit seiner entwurzelten Kreaturen. Die Stadt ist furchtbar in ihrer Ausdehnung, in ihrer Hohlheit, in ihrer Abscheulichkeit, in ihrer Perversität und Albernheit, schrecklich ist sie in ihren Freuden, ihren Tränen, ihrer Bitternis und in ihrer ganzen Würdelosigkeit. Sie ist fürchterlich mit ihren Steinkolossen, die in die Wolken hinaufragen und den elenden Hütten, in denen Menschen vom Inhalt der Abfallbüchsen leben. In Tat und Wahrheit könnte man dieser großen und unnatürlichen Stadt mit folgenden Worten eine Hymne singen:

O du große und unerforschliche Stadt! Dreimal Lob deiner Größe und deiner Unerforschlichkeit!

Dreimal Lob dieser Stadt, die berühmt ist durch ihren Geruch von Kupfer und ihre fetten öligen Bankiers mit dem grünlichen Teint und den klebrigen Fingern . . .

Dieser Stadt mit dem gierigen Fleisch, dem tanzenden Fleisch, den flachbrüstigen Weibern, genährt von Jin-sen-Suppen und Taubennestbrühen, und die dennoch bleichsüchtig bleiben, flachbrüstig und lebensüberdrüssig, trotz den fetten Jin-sen-Suppen und den Taubennestbrühen.

An diese Stadt, deren Einwohner nur fressendes und schlafendes Fleisch sind, wo die Frauen so dünne Beine haben wie Bambusruten und Taillen wie Weidengerten, geschminkte Gesichter und gelbe Zähne, und von der Wiege bis zum Grabe gleich blöden Affen den ganzen Tag kichern: He, he, he . . .

Die Stadt umherrennenden und kriechenden Fleisches, der Kellner mit glänzenden und schmierigen Knöpfen und noch schmierigeren Manieren, welche die alten fetten Bankiers bedienen mit ihrem grünlichen Teint und den klebrigen Fingern,

dieses ganze geile und tanzende Fleisch, mit rotgefärbten Wangen und gelben Zähnen.

Groß und unbegreiflich bist du!

Selbst die stillen Stunden der Nacht zaubern die Bilder hervor aller deiner Ungeheuerlichkeiten im Schlammassel des menschlichen Verkehrs an der Nanjingstraße, grausiger und schlammiger als der Schlammfisch im schlammigen Huangpu-Fluß. Aber auch dort gedenket man deiner Größe!

Man gedenkt deiner, wenn man deine erfolgreichen Händler sieht mit ihren gefüllten pien-pien-Bäuchen, und man weiß nicht mehr, ob es einstmals Italiener waren oder Franzosen, Russen, Engländer oder Chinesen.

Man gedenkt deiner Masseusen und deiner Nackttänzer, Carlo Carcias und der Tingel-Tangel-Buden an der Fuzhou-Straße.

Man denkt an deine zurückgetretenen Daotai und Tufei und an all die Magistraten und Generäle mit Brillen von echter Schildpattfassung und dachförmigen Schnurrbärten, die nun mit ihrer eroberten Beute den Tingel-Tangel-Mädchen den Hof machen und trotz monatelanger Mühe ihren Liebesheißhunger noch nicht stillen konnten.

O, und man gedenkt der idiotischen und verblödeten Söhne, dieser zurückgezogenen Daotai und dieser Generäle, die nun ihr möglichstes tun, ihre Väter von ihrem unrechtmäßig erworbenen und sündenstinkenden Reichtum wieder zu befreien.

O, man gedenkt deiner reichen und degenerierten Opiumraucher, die ihre vornehmen Packardwagen gleich siegreichen Achtermannschaften in den Straßen zur Parade stellen, in der Obhut stämmiger, gut gefütterter uniformierter Russen.

O, deiner Nachmittags-Tee-Dancings, wo Pack sich sammelt, um Pack zu begegnen, und um zu sehen, wie Pack gekleidet ist.

O, man gedenkt deines Huangpu-Flusses, der sein tägliches Opfer erhält an Selbstmorden von kleinen Tanzmädchen und Jünglingen mit gebrochenem Herzen, und die nun dahinschwimmen zusammen mit dem schlammigen Huangpu-Fisch.

O, man gedenkt deiner Hundewettrennen, wo weiße Frauen mit in V ausgeschnittenen Abendkleidern Arm in Arm spazieren mit gelben Ladenschwengeln, mit Windhunden und mit rosaäugigen Kaninchen.

O, man gedenkt deiner Parvenüs, die sich stupid und taumelnd in diesen Strudel stürzen und teilnehmen an Gesellschaften und Reitausflügen, und die Hotelangestellten umherbeordern als wären sie Oberstleutnants – und dennoch ihre Brühe mit dem Messer essen.

O, man gedenkt deiner Hochmodernen, sinnlos berauscht und verrückt, wenn sie ein paar Sätze in elendem Yangjingbang-Chinesenenglisch hören, und bei keiner

Gelegenheit versäumen, auch ein paar Worte in dieser Weltsprache anzubringen: Vielen Dank! – und: Entschuldigen Sie mich.

O, man gedenkt deiner Studentinnen, rittlings in der Rikscha auf ihren Koffern sitzend, mit umgerollten Socken, und Rotkehlchenfedern auf ihren Hüten und Chrysanthemen.

O, man gedenkt deiner hochmütigen und ungebildeten Fremden, die so hochmütig und so unerzogen sind, daß man auch weiß, von wo sie in ihren eigenen Ländern herkommen, mit mittelmäßigen Gehirnen, aber dafür genagelten Schuhen und Wadenmuskeln, die sie auch zu gebrauchen wissen – diese genagelten Schuhe und Wadenmuskeln.

Männer sind da, die schmeißen das Trinkgeld heraus, beklagen sich über unsinnige Preise und fühlen sich rechtsmäßig gekränkt und beleidigt, wenn nicht sofort jeder ihre Sprache versteht.

Darüber denkt man nach, und man verwundert sich, aber man begreift nicht das Woher und das Wohin dieser Dinge.

O, du entsetzliche Stadt, die jedes Verstehen übersteigt, wie außerordentlich eindrücklich bist du in deiner Hohlheit, deiner Gemeinheit und deinem schlechten Geschmack.

O du Stätte der zurückgezogenen Räuber, Beamten, Generäle und Betrüger, verpestet von Dieben, von Beamten, von Generälen und Betrügern, die heute noch nicht einmal ihr Glück gemacht haben.

O du sicherster Ort in ganz China, um ungestraft leben zu können, wo selbst deine Bettler verworfenes Pack sind!

Aus: Lin Yutang, Ein wenig Liebe . . . ein wenig Spott. Zürich 1953

Autorenverzeichnis

ROTRAUT BIEG-BRENTZEL. geb. 1936, Dr., Studienrätin in Berlin, 1978/79 Lektorin des DAAD in Canton und 1979/80 an der Tongji-Universität in Shanghai

RAINER DIETRICH. geb. 1944, Prof. Dr. phil., Direktor des Instituts für Fremdsprachenphilologie der Universität Heidelberg, Prorektor der Universität Heidelberg und Partnerschaftsbeauftragter für die Fremdsprachenhochschule Shanghai, mehrere Lehraufenthalte in Shanghai

SIEGFRIED ENGLERT. geb. 1947, Dr. phil., Wiss. Assistent am Sinologischen Seminar der Universität Heidelberg, 1971/72 Studium in Taiwan, 1974/75 in Beijing, 1982 Leiter eines sinologischen Ferienkurses in Shanghai

FRITZ FEZER. geb. 1924, Prof. Dr. rer. nat., Geographisches Institut der Universität Heidelberg, Chinareise 1980 mit der Geographischen Gesellschaft Trier

DIETER KUHN. geb. 1946, Dr. phil., Wiss. Angestellter am Kunsthistorischen Institut (Ostasiatische Abteilung) der Universität Heidelberg, 1975/76 Studium in Taiwan, 1979 Forschungsreise in die VR China

ELMAR MITTLER. geb. 1940, Dr. phil., Leiter der Universitätsbibliothek Heidelberg, Beratungsreise nach Shanghai 1984

YLVA MONSCEIN. geb. 1955, M. A. (Sinologie), 1981/82 Studium am Spracheninstitut in Beijing und an der Fudan-Universität in Shanghai

RODERICH PTAK. geb. 1955, Dr. phil. habil., Wiss. Angestellter am Sinologischen Seminar der Universität Heidelberg, 1975/76 Studium in Beijing und Shenyang, 1978/79 in Hongkong

FOLKER REICHERT. geb. 1949, Dr. phil., Wiss. Assistent am Historischen Seminar der Universität Heidelberg, 1982/83 Lektor des DAAD an der Fremdsprachenhochschule Shanghai

HERIBERT SEIFERT, geb. 1948, Studiendirektor und Publizist in Recklinghausen,
Chinareise 1983

TAN YU-ZHI, geb. 1931, Prof., Dekan der Deutschen Fakultät an der Fremdsprachenhochschule Shanghai

UDO WEISS, geb. 1929, Sinologe, Wirtschaftsreferent beim Ludwig-Boltzmann-Institut für China- und Südostasienforschung in Wien, 1975 Studium in Hongkong, mehrere Forschungsaufenthalte in Shanghai

